

GIUSEPPE VERDI

OBERTO

L'apparizione d'un nuovo accento operistico

Terminati gli studi musicali con Lavigna nel 1835, Verdi rientra a Busseto per assumervi la direzione della locale Società Filarmonica. Ma insofferente dell'oscuro e poco gratificante incarico professionale e dello stesso stato di relegazione in cui veniva a trovarsi, il giovane maestro risolve di troncare i vincoli professionali che lo trattenevano nella città del suo mecenate, Antonio Barezzi, per stabilirsi a Milano ove dedicarsi totalmente al teatro e soprattutto farvi rappresentare un'opera alla cui composizione già attendeva da almeno un paio d'anni: s'intitolava: *Rocester*, diverrà *Oberto*.

Quali legami vi fossero tra le due opere (la prima su libretto di Antonio Piazza, la seconda su versi di Temistocle Solera) gli studiosi non sono ancora riusciti a stabilirlo con precisione.

Verdi stesso non accenna mai, nei suoi ricordi di gioventù, a un *Rocester*, limitandosi ad accennare ad un libretto che, modificato da Solera, divenne l'*Oberto*. Il compositore s'insedia a Milano nel febbraio del 1839.

Dieci mesi dopo, esattamente il 17 novembre, l'*Oberto conte di San Bonifacio* va in scena nientemeno al Teatro alla Scala.

L'opera ottiene successo di pubblico e buona accoglienza di critica, al punto che viene replicata per altre tredici sere; non vi sarebbe stato tempo per farne un maggior numero di repliche perché la stagione autunnale doveva concludersi, come di consueto, nei primissimi giorni di dicembre: il che significa che l'*Oberto*, fatti i debiti conti, fu replicato quasi ogni sera. Che si trattasse di un autentico successo e di lavoro meritevole di considerazione lo prova il fatto che l'impresario Merelli impegnò Verdi con un contratto per tre opere nuove e che l'editore Ricordi non solo acquistò lo spartito ma - avvenimento tutt'altro che consueto per quei tempi - iniziò a pubblicarne i pezzi già a partire dal 9 dicembre.

Il fatto che un giovane compositore pressoché sconosciuto avesse

esordito con la sua prima opera in quello che veniva considerato, come il San Carlo di Napoli, il principale teatro d'Italia, ha sempre destato una certa sorpresa presso i biografi verdiani, che non hanno esitato ad accreditare l'eccezionalità dell'evento all'influenza determinante d'una cantante, Giuseppina Streponi, che si riteneva a quel tempo legata da "intima amicizia" all'impresario della Scala, Bartolomeo Merelli.

Oggi sappiamo che le cose non stanno affatto così (l'intima amicizia si è dimostrata, alla luce dei documenti, pura fantasia di qualche disattento biografo).

GIUSEPPE VERDI



Nessun intrigo d'alcova agevolò l'esordio del giovane maestro. Poté semmai agevolarlo, ma solo indirettamente, l'intercessione da parte di due autorevoli interpreti scaligeri quali il baritono Ronconi e la Streponi, per i quali l'opera fu "pensata" e ai quali Verdi la fece ascoltare suonandola al pianoforte; in particolare da parte della Streponi, che dovette trovare di suo gradimento il gran rondò della primadonna che, conforme ad una consuetudine di quegli anni, suggellava la fine dell'opera.

Tuttavia l'*Oberto* sarà scelto da Merelli per la conclusione della stagione

d'autunno, epoca in cui né la Strepponi né Ronconi risultavano scritturati (di fatto, Verdi dovette adattare la parte del protagonista alla voce del basso Ignazio Marini, e la parte di Leonora a quella di Antonietta Raineri, consorte di Marini).

La rapida ascesa del giovane maestro delle Roncole aveva profonde radici nell'attività da egli svolta in precedenza a Milano. Nell'anno di grazia 1839 Verdi non era affatto quello sconosciuto che egli stesso farà poi credere attraverso alcune confidenze rilasciate negli anni della tarda maturità, e quale ci viene tramandato in molte biografie.

Nell'ambiente milanese egli godeva già di una buona reputazione, acquistatasi sin dagli anni di apprendistato alla scuola di Lavigna. Era soprattutto ben introdotto nella Milano bene dell'epoca, la Milano dei Belgioioso, dei Borromeo, dei Litta, della Società dei Nobili, dei salotti intellettuali, dei circoli filarmonici, presso i quali aveva dato già prova di sé come esecutore e come compositore in occasione di accademie private (aveva, fra l'altro, composto una cantata su incarico del conte Renato Borromeo).

La stima di cui era circondato fu il vero motore e gli consentì di esordire sulle scene del più prestigioso teatro del tempo.

Sappiamo ormai molto del carattere di Verdi, anche del giovane Verdi, per dubitare che in quella prima importante occasione della sua carriera egli non fosse pienamente consapevole della posta in gioco per dover rischiare d'apparire originale a tutti i costi o, all'opposto, pedissequo imitatore.

Sulla "Moda" del 21 novembre tale Bermani scriveva, non senza partigianeria ma sapendo anche di poterlo tranquillamente affermare, che Verdi "nella sua musica dell'*Oberto* non è stato ligio ad alcun modello, non ha seguito nessuno stile già noto, né il brillante di Donizetti, né l'artistico di Mercadante, né l'appassionato di Bellini, né quello senza nome del divino Pesarese, ma si è formato uno stile interamente suo, il cui segreto sta tutto nella maniera di sentire del giovane maestro.

Egli ha ricercato l'alleanza della poesia e della musica, egli ha stabilito un legame tra la nota e il pensiero, e questa alleanza, questo legame non possono assumere mai l'impronta dell'imitazione, perché se l'impressione è individuale, la sua manifestazione deve per necessità possedere lo stesso carattere".

Saldamente ancorato, sotto l'aspetto strutturale, al codice melodrammatico quale si era andato evolvendo nel corso di quel

decennio, l'*Oberto* già presenta quell'inconfondibile accento, quel metodo enfatico dell'elocuzione, quella progressiva accelerazione del ritmo drammatico, che d'ora in poi saranno peculiari dell'arte di Verdi.

Ai giorni nostri Massimo Mila, nel rilevare che i personaggi dell'*Oberto*, a differenza degli eroi di Bellini e di Donizetti, "sono gente che agisce, non gente che patisce", ha giudicato l'esordio di Verdi come "l'apparizione di un carattere, d'un accento nuovo, che non esisteva fino allora nel panorama melodrammatico italiano".

TEMISTOCLE SOLERA



Quell'autonomia di linguaggio e di stile che Verdi già rivela in forte misura in *Oberto* non viene tuttavia dal nulla. Al di là di un certo fare belliniano che si suole attribuire ad alcuni momenti dell'opera, in particolare alla parte di Cuniza, due autori Verdi sembra avere particolarmente sott'occhio sul piano dell'organizzazione melodrammatica: Mercadante e Rossini.

Il Mercadante "riformato" del *Giuramento* e del recentissimo *Bravo* nella costruzione delle scene d'insieme; e soprattutto Rossini nel fondare sul ritmo musicale il passo del divenire drammatico.

Se Rossini aveva affidato al ritmo le basi dell'espressione musicale sottraendola alla schiavitù del testo verbale, Verdi non è da meno nell'individuare subito nel ritmo l'elemento fondamentale del proprio linguaggio musicale, accentuandone la forza propulsiva e il potere unificante ai fini di un'espressione strettamente vincolata al dramma.

Se in Rossini la musica esprimeva "l'atmosfera morale" del dramma, in Verdi essa diventa la sostanza del dramma.

Con l'*Oberto* infine già si affaccia prepotentemente quello che sarà il mito centrale del teatro verdiano: quello del rapporto col padre, ovvero del rapporto col potere.

Tale mito era tutt'altro che inedito nella storia dell'opera italiana. Ma con Verdi esso assume una nuova valenza: la figura del padre-padrone, detentore della legge morale contro la quale s'infrange il destino dei figli. L'infrazione della legge si presenta con carattere di fatalità, come una sorta di maledizione nel contrasto padre-figlio che - ha osservato Mario Baroni - "quando si scatena, unisce indissolubilmente i due contendenti e li conduce alla disfatta".

Il dramma presenta uno svolgimento lineare che corre inarrestabile verso la sua soluzione con un progressivo aumento di velocità via via che si procede, pur se a discapito di un certo *buon gusto*, di alcune finzze, difetti che gli saranno spesso rimproverati in seguito.

Accanto ad alcune pagine di routine non mancano nella sintassi musicale del giovane compositore alcune angolosità, alcune goffaggini.

Ma queste non vanno giudicate come risultato di manifesta imperizia (in fatto di perizia compositiva basterebbe citare, come non mancò di fare il recensore della *Allgemeine musikalische Zeitung*, il Quartetto del secondo atto, in particolare i due " *fortissimi* dell'accordo di quarta e sesta, in cui il soprano entra all'unisono col basso strumentale, mentre il basso cantante, il tenore e il secondo soprano fanno sentire gli altri intervalli di quell'accordo"), bensì come risultato dell'ostinata volontà del compositore di tradurre la sintassi musicale in espressione drammaturgica, sacrificando, al bisogno, ogni bel disegno di note fine a se stesso.

Le improvvise transizioni armoniche, gli scarti subitanei di tonalità, gli inopinati trapassi di registro - spesso scambiati per ignoranza delle regole

e per mancanza di gusto - denunciano un preciso intento: quello di rendere il discorso musicale il più possibilmente malleabile all'espressione del dramma ovvero, per usare le precise parole di Verdi, di "piegare la nota" all'effetto desiderato.

Come ogni artista di genio Verdi, per sua e nostra fortuna, non ha mai temuto né goffaggine né volgarità pur di forgiarsi con ostinata determinazione un proprio linguaggio atto a tradurre i conflitti drammatici in termini musicali.

FOTO DI SCENA



LA TRAMA

ANTEFATTO

Anno 1228. Sconfitto da Ezzelino da Romano, il conte Oberto di San Bonifacio è costretto a cedere le proprie terre ai conti di Salinguerra, ed a riparare in esilio a Mantova lasciando la figlia Leonora, orfana di madre, presso l'anziana sorella in Verona.

Qui Leonora viene sedotta da un giovane che, presentandosi sotto falso nome, ne ottiene l'amore per poi abbandonarla. Il seduttore non è altri che il conte Riccardo di Salinguerra, che dopo la sua prodezza amorosa ha chiesto e ottenuto la mano di Cuniza, saggia sorella di Ezzelino e principessa del castello di Bassano. Il dramma ha inizio il giorno fissato per le nozze tra Riccardo e Cuniza.

ATTO I

Accolto già nella campagna di Bassano dalle acclamazioni di dame, cavalieri e vassalli, Riccardo sta per entrare a castello. Egli non nasconde che la sua gioia è dovuta tanto al prossimo matrimonio che all'acquisizione del trono.

Su una strada proveniente da un'altra direzione, Leonora s'avvicina di nascosto al castello di Bassano, lamentando il tradimento di Riccardo, del quale conosce l'imminente matrimonio. Informato dalla sorella circa l'accaduto, anche Oberto s'avvicina furente al castello, sfidando il bando impostogli a rischio della vita: egli è deciso a punire la figlia e il seduttore.

Ma i due clandestini s'incontrano nella campagna, e Leonora riesce ad ottenere il perdono di Oberto dimostrandosi determinata quanto lui ad ottenere soddisfazione per l'offesa. I due partono assieme alla volta del castello.

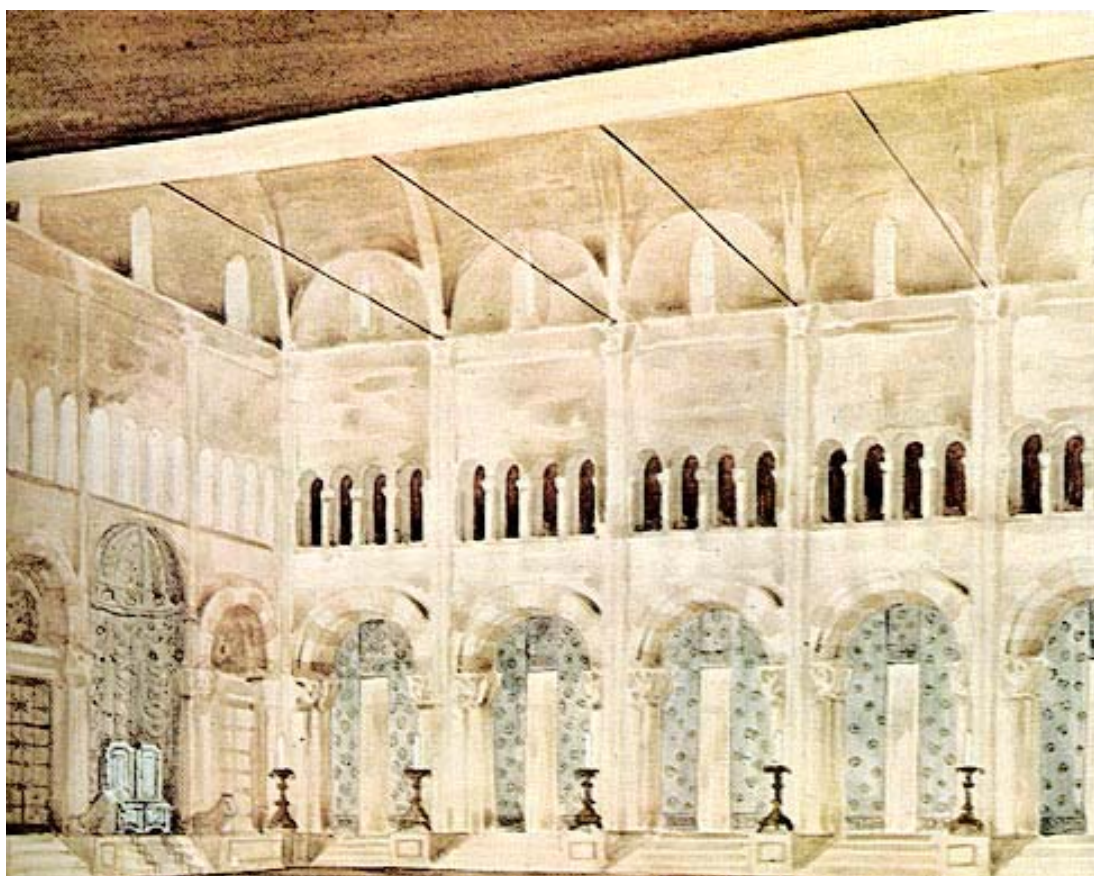
Durante i preparativi per le nozze Cuniza ripensa all'infanzia felice e non riesce a nascondere un arcano timore circa il passo che sta per compiere; Riccardo, sopraggiungendo, la esorta ad essere felice.

Introdottasi nel castello con suo padre, Leonora parlamenta con Imelda, confidente di Cuniza, ed ottiene udienza dalla principessa. Al cospetto di

Cuniza, Oberto e Leonora rivelano il passato del promesso sposo, ed ottengono presto l'afflitta e smarrita comprensione della futura sposa, che in breve decide di indagare personalmente sulla verità delle accuse.

Dopo aver nascosto Oberto in una stanza attigua, le due donne attendono assieme Riccardo per metterlo di fronte alle sue responsabilità. Al suo ingresso Riccardo è gelato dalla presenza di Leonora ma, dissimulando la propria reazione, si riprende subito accusandola d'averlo tradito, costringendolo così a lasciarla. Oberto non regge all'affronto e, tra la costernazione degli astanti, si fa avanti per sfidare Riccardo a duello. Cuniza, di fronte alla scarsa coerenza della giustificazione ed alla pura indignazione di Leonora e di suo padre, comprende ormai la vera natura del fidanzato.

BOZZETTO ATTO II



ATTO II

Imelda reca alla principessa un messaggio di Riccardo, che desidera parlarle. Ma Cuniza non è disposta ad ascoltare altre scuse, ed è determinata a costringere Riccardo a tener fede al giuramento fatto a Leonora.

Intanto Oberto ha inviato un messo a sfidare Riccardo, ed ora attende impaziente di battersi presso i giardini del castello. Alcuni cavalieri lo rintracciano, facendogli immediatamente pensare d'essere stato tradito dal messaggero.

Sebbene venga invece informato che Cuniza ha interceduto per lui, e che dunque non corre più alcun pericolo d'essere arrestato, Oberto non si rallegra affatto. Pensa soltanto ad ottenere soddisfazione e dunque, al sopraggiungere di Riccardo, inizia subito le schermaglie convincendolo a battersi nonostante la differenza d'età.

Quando i due stanno per incrociare le spade, giungono sul posto Cuniza e Leonora: la prima si scaglia contro Riccardo coprendolo di vergogna, mentre Leonora s'accorge di non riuscire a reprimere l'amore che prova per lui. Tale sentimento è ben compreso da Cuniza che, mettendo generosamente da parte la propria tristezza, impone a Riccardo, di fronte a tutti, di correre a nozze riparatrici con Leonora.

Oberto finge di dare il suo assenso, ma intanto di nascosto rilancia la sfida contro Riccardo, accusandolo di viltà se non accetterà di fingere anche lui d'accettare il nuovo matrimonio per poi battersi a duello nel bosco.

La scena della pacificazione non convince nessuno di coloro che vi hanno assistito. Ed infatti poco dopo, mentre ancora i cavalieri la commentano con scetticismo, Riccardo uccide Oberto, e fugge in preda al rimorso.

Cuniza ed Imelda, preoccupate per il fatto d'aver perso traccia dei due, vengono informate che Oberto è stato trovato morto.

Leonora, accorsa per prima alla ricerca del padre, è stata ritrovata priva di sensi ai suoi piedi. Cuniza chiede d'essere condotta dall'orfana e, quando la vede portare svenuta dai soccorritori, cerca inutilmente di confortarla, mentre lei si risveglia in preda all'angoscia ed afflitta dal senso di colpa.

Giunge un messo con una lettera di Riccardo che, fuggendo altrove, chiede perdono a Leonora offrendole ancora una volta la sua fede ed i

suoi beni. Ma lei non intende ascoltare, e perde nuovamente i sensi dichiarando la propria decisione di finire i suoi giorni in convento. Tutti gli astanti la compiangono amaramente.

TEATRO VERDI DI BUSSETO

